



TITLE:

# 構造から分析するピランデッロの 「劇中劇三部作」

AUTHOR(S):

菊池, 正和

---

CITATION:

菊池, 正和. 構造から分析するピランデッロの「劇中劇三部作」. 天野恵先生退職記念論文集 2018: 222-239

ISSUE DATE:

2018-03-29

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/233695>

RIGHT:

## 構造から分析するピランデッロの「劇中劇三部作」

菊池 正和

### 序 章

ルイジ・ピランデッロ（1867-1936）が「劇中劇三部作」という表題のもとに自らの3作品 *Sei personaggi in cerca d'autore*（『作者を探す六人の登場人物』1921年初版、以下『六人』と略記する）、*Ciascuno a suo modo*（『各人各様に』1924年初版、以下『各人各様』）、*Questa sera si recita a soggetto*（『今宵は即興で演じます』1930年初版、以下『即興劇』）をまとめて刊行したのは、1933年モンダドーリ社発行の戯曲集 *Maschere Nude*（『素顔の仮面』）の第1巻においてであった。その理由と意図については、その *Premessa*（「序言」）に次のように記している。

この私の戯曲集の第1巻に収録された3作品のそれぞれは、それぞれが固有の、従って他の作品のものとは全く関連のない登場人物や事件、情熱を表現している。しかし、たとえどれだけ異なっていようと、これらの3作品は結び合わされて一種の劇中劇三部作を構成している。それは、ある劇場の舞台上や平土間席、ボックス席やあるいは通路やロビーといった場所をわざわざ使ってプロットが展開するといった理由からだけではなく、これらの3作品が登場人物や俳優、劇作家そして制作責任者＝座長あるいは演出家といった、演劇を構成するすべての要素間で起こりうるあらゆる衝突を表現しているからでもある。

3作品の相違は、それぞれが扱うテーマの違いに加え、演劇を構成する諸要素間の衝突の方法や性質の違いから生じている。最初の作品において衝突するのは、登場人物と俳優・制作責任者＝座長である。2作目では観客と劇作家・俳優とが、そして3作目では登場人物と化した俳優たちと彼らの演出家とが衝突する。劇は、第1作目のようにこれから作られるべきものであったり、第3作目のように即興で演じられるべきものであったりするが、そこでは衝突—それは第1作目と第3作目において、同様でも似たものでもなく、むしろ正反対の性質を帯びるのであるが、その衝突が劇の成立を阻み、即興が管理統御された状態で終幕まで到達することを阻むのである。また、第2作目のように劇が成立する場合であっても、上記の衝突はその上演を台無しに破壊してしまう。しかしながら、私が上演したかったのは、まさに3作品のそれぞれにおいて異なるこうした衝突だったのである。そして、まさにこの衝突のために、それらの3作品は、たとえその動機やテーマの点では未完成で中断された状態に留まるにしても、後にはそれ自体が完成品として完璧な作品となるのであり、まとめられて先ほども述べたように一種の劇中劇三部作を構成するのである。

勿論、私が今ここで述べているのは、3作品の芸術的な構成とそれらの作品と一緒に

収録された理由だけである。それぞれの作品が個々に内包しているそれ以外のことについて話すことは、今この場に相応しいことでもなければ、私の関するところでもないだろう。  
(MN<sup>2</sup> 1993: 935)

この序言からは、ピランデッロが「劇中劇三部作」として自らの3作品をまとめる上での中核には演劇を構成する諸要素間の衝突があったこと、そしてまさにそれゆえに個々の作品が、プロットの破綻や劇の未完成にもかかわらず、完璧な作品として成立しているという認識があったことが窺える。

本稿では、この「序言」に書かれている諸要素間の衝突を可能な限り図式化して、その「芸術的な構成 la composizione artistica」を分析するが、その際に次のようなグループ化を導入したい。戯曲の領域に属する「劇作家・登場人物」と上演の領域に属する「演出家<sup>1</sup>・俳優」、そして舞台芸術における不可欠な要素である「観客」の3つである。その理由としては、上記の「序言」でピランデッロ自身が各作品の衝突の主体として挙げている要素とも合致することに加え、ピランデッロがここで明らかにしていない「劇中劇三部作」全体の、そして個々の作品が内包している意図や主題を検証するうえで適当と思われるからである。

劇中劇の手法を用いて劇行為の虚構性を暴露することで、結果として、客席の観客と舞台上の俳優との、延いては現実と虚構との実存的な緊張関係を問い直し、同時にヨーロッパ近代演劇の枠を遥かに超えた劇作法を提示することになった「劇中劇三部作」であるが、その出発点にあったのは、劇作家としてのピランデッロの上演芸術に対する不信であったように思われる。俳優兼座長を中心とした巡業劇団制度や俳優の身体性や人気に依拠した上演、劇作法の未成熟といった状況の中で、ドイツやフランス、ロシアなどに比して近代的な意味での演出家の登場が遅れたイタリアの演劇界では、戯曲を提供する劇作家の地位は相対的に低く、その戯曲の舞台上での上演も不完全なものであったようである。1908年の評論 *Illustratori, attori e traduttori* (『挿絵画家、俳優、翻訳家』)において、「あいにくいつも、上演の物質性において、劇作家とその被造物との間には第3の不可避の要素が必ず導入される。それは俳優である」(SPSV 1993: 215)と述べたうえで、1918年の評論 *Teatro e letteratura* (『演劇と文学』)では「劇場で見られるものは、ドラマの舞台上の翻訳 (una traduzione scenica) 以外のものではありえない。多くの俳優がいれば、多くの翻訳が生まれる。いかに俳優たちが忠実に巧みに演じたとしても、それは翻訳の常で、いつも必然的にオリジナル (l'originale) に劣ることになる」(SPSV 1993: 1023)と俳優の介在への不信を表明している。ここ

<sup>1</sup> ここでは「演出家」という用語を用いたが、後述するようにイタリアで「演出家」(regista)という言葉が使われるようになったのは1932年のことである。いわゆる「演出家」の役割を果たす登場人物については、『六人』においては、初版(1921年)、決定版(1925年)のいずれも、冒頭の登場人物紹介の欄にはIl Direttore-Capocomico(監督兼座長)と書いてあるが、本文中の台詞の話し手としては、初版がIL DIRETTORE(監督)、決定版がIL CAPOCOMICO(座長)となっている。また『即興劇』においては、IL DOTTOR HINKFUSS(ヒンクス氏)となっている。学士を意味するDOTTORという称号が与えられており、巡業劇団育ちの座長ではないことが窺える。当時のイタリアの演劇事情を反映しており興味深い。

で「オリジナル」と「翻訳」という用語を使っているのは偶然ではない。劇作家ピランデッロにとっては、戯曲だけがオリジナルであり、舞台上の制約や要求の内側で俳優の声と身体を媒介にした表現は、価値の一部が損なわれた翻訳に過ぎなかったのである。

したがって、上記の評論の3年後に発表された『六人』の執筆意図に、劇作家側からの俳優や演出家への不満表明があったことは想像に難くない。また、その後に発表された『各人各様』、『即興劇』においても、上記の「序言」で説明されている衝突の図式を考慮すれば、「観客」を媒介に戯曲の領域に属する「劇作家・登場人物」と上演の領域に属する「演出家・俳優」が対峙する構図は、「劇中劇三部作」を分析するうえで有効に機能すると思われる。また、この「劇中劇三部作」の構想自体が、1929年にマックス・ラインハルトへドイツ語版の『即興劇』を送った際に初めて提案された<sup>2</sup>、いわば3作品執筆後の後付けのものであったことを考え合わせると、構想に至るまでの「ローマ芸術座」における座長体験や当時ヨーロッパで最も活況を呈していたベルリンでの演劇体験といった、ピランデッロの足跡や当時の演劇状況も踏まえたうえで、当初の劇作家としての視座に変化が生じたのかどうか、また「劇中劇三部作」の表題のもとに3作品をまとめた意図はどのようなものだったのかを検証することも、本稿の目的の射程に入るであろう。

以下の各章において、1作品ずつ構成を概説し、衝突を図式化したうえで、その構造の背後に存在するものを検証していくことにする。

## 第1章 『作者を探す六人の登場人物』

### 構成

作者（＝ピランデッロ）が途中で創作を放棄してしまったものの、その時点ですでに独立した生命を持つようになっていた「登場人物」が、自分たちのドラマを演じるために、脚本を書いてくれる別の「作者」を探して舞台稽古中のある劇団のもとを訪れるところから劇が始まる。「登場人物」が断片的に語るドラマに演出家や俳優たちは興味を惹かれ、それを即興で舞台化しようと早速脚本の制作と稽古に取り掛かるのであるが、その過程で「登場人物」と「演出家・俳優」との間にドラマに対する認識の相違から生まれる衝突が生じ、劇は成立を見ないまま演出家や俳優たちは舞台を後にする。

---

<sup>2</sup> イタリア語版に先んじて、Heinrich Kahnの翻訳によるドイツ語版が1929年Reimar Hobbing社より出版された。ラインハルトに献本されたこのドイツ語版にも同様の「序言」が付されており、「劇中劇三部作」の構想が提示された初出だと考えられる。(Tinterri 1986: 133)

## 衝突の図式化

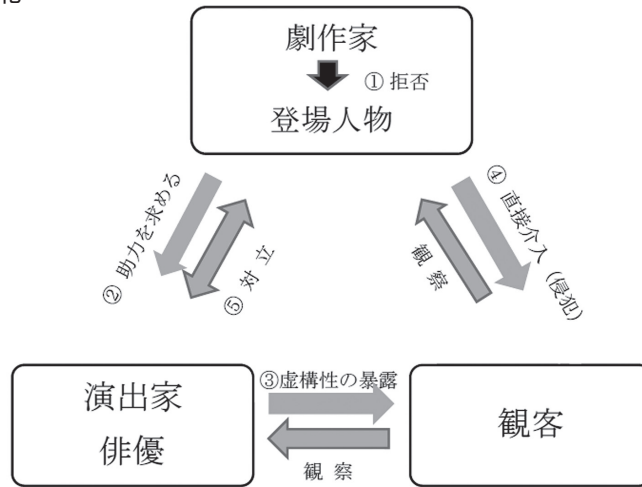


図 1

- ① 作者（ピランデッロ）による登場人物の「ドラマ」の拒否
- ② 「作者」を探していたはずの「登場人物」は、「演出家」にその代わりを依頼
- ③ 役柄を離れた「俳優」の素の部分の明示、劇の誕生する瞬間をあえて見せる
- ④ 本来、舞台上では俳優の声と身体を通して表現される「登場人物」の出現
- ⑤ 演出家・俳優による劇作家批判／「登場人物」にとってのドラマ ≠ 「演出家・俳優」にとってのドラマ

### 1.1 作者（ピランデッロ）による登場人物の「ドラマ」の拒否

『六人』においては、「登場人物」と「演出家・俳優」との衝突に目が行きがちであり、実際ピランデッロ自身も先に引用した「序言」において、その両者を衝突の主体であると述べているのだが、その前提に劇作家ピランデッロによる自らの被造物、すなわち「登場人物」の拒否が存在することを見逃してはならない。ピランデッロは1925年に出版した『六人』の決定版に付したPrefazione（「序文」）の中で、この独創的な戯曲の成立の経緯について説明を試みているが、それをまとめると次のようになる。六人の登場人物の中に普遍的な価値を見出すことができずに彼らを遠ざけたものの、その時点ですでに生命を持ち始めていた登場人物は、強迫観念となってピランデッロに付き纏うようになる。ある時突然、そうした状態から抜け出す方法を思いつく。それは作者には拒否されたものの芸術的な実現を希求する登場人物を舞台に向かわせることであった。そうすることでピランデッロは「初めはこの六人の登場人物の内にむなしく求めていた普遍的価値を、彼ら自身が自ら舞台に赴き、各々が互いに対して行い、また彼らを理解しようとしないう座長や俳優たちを相手に行う絶望的な闘争の激情の内に見出すことに成功する」（MN<sup>2</sup> 1993: 657）と述べている。また、ピランデッロは、一見したところ「登場人物」と「演出家・俳優」との衝突の図式のように思われるこの作品における「劇作家」のプレゼンスについて「序文」の最後に次のように記している。

詩人は、登場人物たちの知らないうちに、彼らのこうした試みをずっとその間遠くから見守りながら、その試みとともに、そしてその試みを材料にして、自分の作品を創造しようとしていたのである。(MN<sup>2</sup> 1993: 667)

「登場人物」と「演出家・俳優」との衝突を材料にして、「劇作家」が自らの作品に込めた意図や主題はいかなるものであったのだろうか。それについては後に詳細に論じることになるが、ここではこの作品が徹頭徹尾劇作家の掌中に展開することを指摘しておきたい。

## 1.2 「劇作家」と「演出家」の競合関係

『六人』を注意深く読み解くと、その出発点に1つの欺瞞があることが分かる。「登場人物」は「作者」を探していると言いながら、「演出家」にその代行を願い出ているのである。ピランデッロは、短編小説の中でしていたように<sup>3</sup>、自らが創造を途中で放棄した登場人物を他の作者（劇作家）のもとに送ることもできたはずである。しかし、そうはせずに舞台へ向かわせ「演出家」にその芸術的な完成を託している。そこには劇作家ピランデッロの演出家への挑発とも受け取れるような意図が垣間見られる。序章で指摘したように、ピランデッロは上演芸術の本質的なコード、すなわち俳優の身体性による媒介や戯曲を翻訳へと変質させてしまう演出行為に疑念を抱いていた。劇作家が途中まで造形した登場人物を、演出家や俳優たちが如何にして芸術的に実現するか、換言すれば「上演のエクリチュール<sup>4</sup>による叙述の代替可能性」を問うことが、「登場人物」と「演出家・俳優」との衝突を遠く離れた場所から見守る「劇作家」の意図だったのではないか。ここに「劇中劇三部作」に通底する「劇作家」と「演出家」との対立というテーマが顕在化してくるのである。ただし、この両者の対立について詳細に検討する前に、われわれは舞台芸術のもう1つの不可欠な要素である観客の存在を視野に入れて、この両者との関係性を確認しておこう。

## 1.3 虚構性の暴露 ——「俳優」の素の部分の明示

劇冒頭の舞台稽古に訪れた「俳優たち」の入場シーンは、近代演劇の約束事に慣れた初演当時の観客の目には相当に奇異に映ったはずである。役柄を離れた「俳優たち」が談笑したり、配役に不満を述べたり、劇評を仲間に読んで聞かせたりしている。つまり「俳優」としての素の部分が明示される形で観客の眼前に登場するのである。この「俳優」の入場から観客が受け取るものは、劇行為の虚構性の暴露による異化効果と「俳優」の持ちうる現実の複数性の認識である。ここでは後者に注目しておきたい。俳優が何らかの役柄を演じている場合はその役柄が規定する現実を生きることになる

<sup>3</sup> 例えば *La tragedia d'un personaggio*（「ある登場人物の悲劇」1911年）においては、ピランデッロのもとを訪れたが、その扱いに満足せずに、ほかの同業者のもとを訪ねる登場人物を見かけることは1度や2度ではないと述べている。

<sup>4</sup> Dort (1986:18-21) はピランデッロの「劇中劇三部作」を劇作家と舞台上で俳優や演出家が創り出す「上演のエクリチュール」との闘争の場と規定している。



が、ひとたび役柄を離ればその背後には、職業俳優として自らの立場を気にする現実が存在する。さらには、当然俳優という職業を離れた個人としての現実をも誰もが持っているのである。観客はこの「俳優たち」の入場の内に、自らと同様の現実の複数性を認識するのである。

#### 1.4 観客の領域への「登場人物」の直接介入

一方、六人の「登場人物」の入場が観客に与える印象は、直前に「俳優たち」が与えたものとは対照的である。ピランデッロのト書きにおいては、「登場人物」に対して仮面や彫像的な衣装の着用が推奨されている。固定された表情や非日常的な服装が観客に提示する認識は、自らが属する現実との異質性であり、そこからは現実の複数性は全く感じとれない。ここでその異質性に考えを巡らすと、ある1つの自明の理に行き当たる。それは通常の演劇では、戯曲中の「登場人物」が観客の眼前に直接現れることはないということである。当然、その「登場人物」が忠実に具現化・造形化している劇作家の言説やイメージも、すべて生身の俳優の演技を通して観客には伝えられるのである。しかし、この『六人』においてピランデッロは、自らの想像の産物である「登場人物」という虚構的存在を、本来それに自らの身体と声で現実的な生命を与える「俳優」から敢えて切り離し、観客の前で両者を独立した形で対峙させているのである。こうして、そのドラマを拒否されながらも、ある意味では「劇作家」の分身である「登場人物」は、舞台上で「演出家・俳優」と衝突することになる。

##### 1.5.1 「演出家・俳優」による「劇作家」批判

この『六人』の中核には「劇作家」と「演出家・俳優」との衝突があることは先に述べたとおりである。ここではまず、「演出家・俳優」の側からの劇作家批判の内容を確認しておこう。劇の序盤、舞台稽古中の「俳優」たちは、劇作家のト書きに反発する。

|         |   |
|---------|---|
| プロンプター  | (演出家に) ト書きも読まなくてははいませんか？  |
| 演出家     | 勿論そうですよ！ 読んでください。あなたにはそのことを何度も言ったつもりですがね。                             |
| … (略) … |   |
| 主演男優    | (演出家に) 失礼ですが、本当に私は頭にコック帽を載せる必要がありますか？                                 |
| 演出家     | (その抗議に苛々して) そう思いますがね！ そこに書いてあるんですから！                                  |
|         | (台本を示す) <span style="float: right;">(MN<sup>2</sup> 1993: 676)</span> |

このプロンプターや主演男優の疑念や抗議は、「劇作家」による舞台への不法侵入を越権行為として非難したものである。元来、ト書きは戯曲の内側に書き込まれた叙

述テキストであり、登場人物の感情や所作のみならず、照明などの舞台効果をも指定するものである。自らの身体や声を用いて「登場人物」を表現する「俳優」や舞台上の効果を追求するスタッフにとっては競合する存在なのである。この時点では、「演出家」は自らも同じ反発を感じつつも、「劇作家」の書いた戯曲台本を演劇を構成するための補完要素として受け入れているようであるが、その後、「登場人物」の願いを聞き入れて彼らのドラマを即興で舞台に載せることを決意すると、態度を一変させる。プロンプターに速記者への役割の変更を打診するのである。これは非常に示唆的なシーンである。「劇作家」によって書かれた台詞やト書きを「俳優」に語り聞かせる役割であったはずのプロンプターが、「演出家」の指示によって一場面一場面舞台上で創られていく台詞を書きとっていくのである。まさに「演出家」が「劇作家」に反旗を翻した瞬間と言えるだろう。

### 1.5.2 「登場人物」の「演出家・俳優」への反発、実存的な問いかけ

先に述べた通り、「劇作家」から「演出家・俳優」への不満表明は、自らの分身であり敢えて舞台上に出現させた「登場人物」を通して、その反発や当惑といった形で行われる。「演出家」や「俳優」との合議の中で自らの芸術的な実現、すなわちドラマの上演を模索する「登場人物」は、その過程において様々な局面で憤慨し、反発することになる。それは、マダム・パーチェの売春宿の舞台装置を再現できなかったり、「俳優」のための稽古で見本を見せてくれと言われたり、「母親」の実名や実際に起きた出来事を舞台上の制約のために改変されたりする場合である。また、「登場人物」は「俳優」の演技に自己を見出せずに当惑や違和感を表明する。そして、こうした反発や当惑は、「俳優」の1人が不用意に発した「イリュージョン」という言葉をめぐって、その頂点に達する。

父親                   (突然立ち上がり) イリュージョンですって? イリュージョンなどとおっしゃらないでください。その言葉はお使いにならないでください。私どもにとってはあまりにも残酷な言葉でございます。

… (略) …

父親                   そこで考えていただきたいのですが、私ども… (自分と他の5人の登場人物をざっと示しながら) 私どもにとっては、そのイリュージョンの外には現実を持ち得ないのでございます。

演出家               (驚いて、同様に戸惑い困惑している俳優たちを見ながら) どういうことですか?

父親                   (弱々しい笑みとともに、しばらく彼らを見つめて) そうなのでございます、皆さま! それ以外に何がございましょうか? 皆さま方にとっては創造すべきイリュージョンですが、私どもにとっては、それが唯一の現実なのでございます。 (MN<sup>2</sup> 1993: 739-740)



ここにおいて、「演出家」や「俳優」に対する「登場人物」の反発や当惑が、すべて1つの要因に起因していたことが明らかになる。それはドラマに対する認識の相違である。「演出家」や「俳優」にとって芸術という虚構を創造するための1つの材料にすぎないドラマは、「登場人物」にとっては何一つ違えてはならない彼らの唯一の現実であり、それを細部に至るまで忠実に再現することこそが彼らの芸術的生であり、存在理由でもあったのである。そしてこれは、取りも直さず劇作家としてのピランデッロの態度であったと思われる。舞台上の物理的・社会的制約に起因する戯曲の改変に対する憤慨や、戯曲中の「登場人物」を具現化できない「俳優」の演技への当惑は、まさにピランデッロのものでもあったのである。

こうして「登場人物」と「演出家・俳優」との本質的な相違が指摘されたのちに、虚構世界の住人である前者が、現実世界の住人である後者に対して実存的な問いかけを行うことで『六人』のプロットは展開していく。そこでは「言葉による相互理解の不可能性」や「人格の多様性・複数性」、「時間の経過に伴うアイデンティティの変化」を指摘することで、現実と虚構との潜在的な緊張関係が問い直され、両者の境界は消失へと向かうことになるが、結局「登場人物」のドラマを舞台上で再現する試みは成就せずに終幕を迎える。ピランデッロは、少なくともこの時点では、「上演のエクリチュールによる叙述の代替可能性」を認めず、戯曲の優位性を主張しているように思われる。

## 第2章 『各人各様に』

### 構成

前途有望な画家の自殺をめぐり、その非が婚約者の女優にあったのか、あるいはその浮気相手の男爵にあったのかを議論し合うサロンの人々の前に、その当事者である女優や男爵が現れて弁明を行い、そのたびに人々は意見を180度変化させる、というプロットの劇が上演されている。第1幕終了後の休憩中に、実はこの上演中の劇にはモデルとなった事件があり、さらにその当事者が観劇に訪れているという情報がもたらされる。第二幕まで上演は進むが、その後の幕間にモデルとなった事件の当事者が俳優たちを襲い、上演はそれ以上続けられなくなってしまう。

### 2.1 ピランデッロの意図

この『各人各様』に関しては、衝突の図式の詳細な検討に入る前にピランデッロの創作意図を明らかにしておきたい。ピランデッロは初演約4か月前のインタビュー<sup>5</sup>において、この作品で目指したことを次のように述べている。

私はここで1つの新しいことをしてみたい。他人にとっても私自身にとってもだ。表現

<sup>5</sup> *La più indavolata commedia di Pirandello "Ciascuno a suo modo"* (『ピランデッロの最も悪ふざけのひどい劇：『各人各様に』』)、1924年1月15日付 *Comoedia* 誌。インタビュアーは Virgilio Martini。

したいのだ、人生の変わりやすさを。毎日、毎時、毎分絶え間なく動き、揺れて、変化する人生を。…（略）…今、人生をその「変わりやすさ」の中で捉えて、1つの戯曲の中に「それを固定する」ことは、私がこれまでに試みたことのなかった困難な企てだが、今それを戯曲において初めて試みたのだ。（Pupo 2002: 214）

つまりピランデッロは、人生の変わりやすさを主題として、それをこの『各人各様』の中に初めて固定することを目指したとしているのである。しかしながら、プロット自体は、*Si gira...*（『まわります...』1915年、*Quaderni di Serafino Gubbio*（『撮影技師セラフィーノ・グッビオの手記』）に1925年改題）の再利用に過ぎず、そこに含まれる構図や主題も、時間の経過や当事者の言葉に影響されて意見をすぐに変える周囲の人々や他者の言葉の中にしか自己のアイデンティティを見出せない人間存在といったように、*Così è (se vi pare)*（『その通り（もしそう思えるなら）』1917年）等ですで見られた真実の相対性や存在の他律性の範疇を出るものではない。それでは、ピランデッロは、人生の変わりやすさをこの『各人各様』の中にどのように固定しているであろうか。また、「初めて試みた」と確言した新しい要素はどこにあったのだろうか。その鍵は、2つの「交声幕間劇 *intermezzi corali*」にあるように思われる。

## 2.2 交声幕間劇の機能

『各人各様』においては、第1幕、第2幕の後にそれぞれ「交声幕間劇」と名付けられた場面が付属している。幕が下りた直後に再び幕が上がって始まるこの幕間劇は、その技法自体革新的であり観客に対して大きな異化効果を与えるものであったと推察されるが、それ以上に観客に衝撃を与えたと思われるのは、その鏡像としての機能である。幕が上がると舞台上には、その劇場の1階升席や平土間席、さらには舞台へ通じている廊下の一部を模造したセットが組まれており、そこにこの演目の上演初日に立ち会ったと思しき〈観客〉<sup>6</sup>や〈劇評家〉、果てにはこの上演中の劇のモデルとなった実際の事件の〈当事者〉までもが姿を見せるのである。観客はそこに自らの客体化された姿を見出すとともに、虚実皮膜の中で「異なるレベルの複数の現実」を意識することになる。ピランデッロ自身、ト書きにおいて交声幕間劇を「3つのレベルの現実の闘争の場」と規定している。

劇場の廊下と戯曲の第1幕に立ち会ったと思しき観客をこのように提示することによって、始めは人生のある出来事の上演として舞台上で第1のレベルにあるように思われていたものが、今では芸術の虚構のような相貌を見せる。そのためにそれは第2のレベルに遠ざけられ押しやられてしまう。もっと後で、この第1の交声幕間劇の終わりごろには、劇場の廊下や観客たちもまた、今度は彼らが第3のレベルに追いやられてしまうことになる。舞台上で上演されている戯曲にはモデルが存在することが、すなわち、実際

---

<sup>6</sup> 本稿では区別の便宜上、俳優が演じる偽の観客や劇評家、当事者をそれぞれ〈観客〉、〈劇評家〉、〈当事者〉と表記する。

に起きた最近新聞紙上を賑わせている事件に基いて作者が書いた戯曲だということが知れるや否やそれが起きるのである。…（略）…その時、劇場内の観客たちの間にいるモレーノとヌーティの存在が、芸術の虚構にばかり熱中し議論し合う無縁の観客を置き去りに、人生に最も近い、第1の現実のレベルを否応なく決定してしまうだろう。後に第2の交声幕間劇の中で、ドラマの実際の登場人物が、戯曲における偽物や間に割って入ろうとする観客たちに襲いかかる時には、これらの3つのレベルの現実の闘争に立ち会うことになるであろう。その時点で戯曲の上演はもはや不可能になるであろう。

(MN<sup>3</sup> 2007: 359-360)

この説明に従うと、ピランデッロは人生からの距離の遠近によって現実を3つのレベルに区分していることになる。第1幕において実人生の中にいる観客は、舞台上で演じられているドラマを「人生のある出来事」として、自分たちが属する実人生にきわめて近い現実レベルとして認識している。それが第1の交声幕間劇が始まり、〈観客〉や〈劇評家〉が第1幕のドラマについて論評を始めると、その〈観客〉や〈劇評家〉を自らの立場に近い第1の現実として認識を改め、舞台上で演じられたドラマやその登場人物を芸術の虚構とみなすようになる。この認識の変化については、古典的なサロン劇に対する第1幕の反応に対して、演劇の虚構性を明るみに出すことで第四の壁を崩壊させ、異化作用が観客とドラマとの距離を押し広げたとみなすことができる。問題はその次の段階である。ピランデッロは、モデル演劇であることの暴露とその事件の当事者の存在によって、観客は事件の〈当事者〉を自らに近い現実レベルと認識するようになり、その結果、それまで第1の現実レベルにいたはずの、〈観客〉や〈劇評家〉が第3の現実レベルにまで撥ね退けられるとしている。第1の現実レベルを実人生に近い言わば叙事的領域、第2の現実レベルを芸術の虚構の領域とすると、さらに実人生から遠い第3の現実レベルへの〈観客〉や〈劇評家〉の短時間の移動は何を意味するのであろうか。結論から先に言えば、これこそがピランデッロが『各人各様』の中に固定したと確言した「人生の変わりやすさ」の表象であったと思われる。観客は、自らの鏡像が実人生に近いと信じていた現実のレベルから、いとも簡単に芸術の虚構よりも現実から離れたレベルにまで撥ね退けられるのを目撃することになるのである。

### 2.3 偽装された観客領域

ピランデッロが『各人各様』で取り上げた主題とその表現手法を確認したところで、われわれの関心の対象である演劇を構成する諸要素間の衝突の図式に戻ろう。これまでの検証で明らかにした部分も含めて整理しておく。

## 衝突の図式化

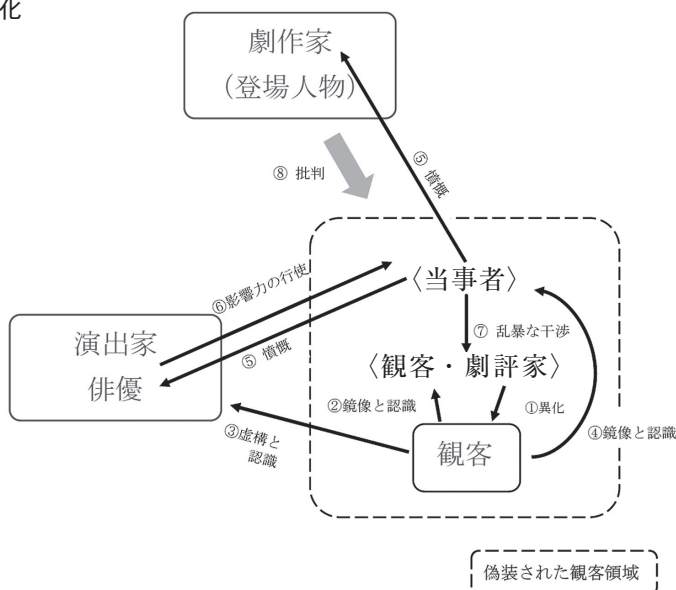


図 2

- ① 異化効果を与える
- ② 当初、自らの鏡像として捉えるが、〈当事者〉登場後は遠い虚構として感じられる
- ③ 異化作用により、芸術の虚構性を認識する
- ④ 自らと同じ現実レベルにいと感じる???
- ⑤ 自らの苦悩を衆人の下に晒したことへの怒り、虚構に対する実存的な恐れ
- ⑥ 芸術が実人生を圧迫する。人生が芸術を模倣する
- ⑦ 人生における他人の乱暴な干渉
- ⑧ 作家ピランデッロによる観客批判  
(人生の「変わりやすさ」の揶揄／観客がドラマに対して行う生体解剖の告発)

序章で引用した1933年発行の戯曲集『素顔の仮面』第1巻の「序言」に従うと、『各人各様』において衝突するのは「観客」と「劇作家・俳優」であった。図2からもわかるように、『六人』で顕著であった「劇作家」と「演出家・俳優」との対立は姿を消し、本作ではその代わりに、演劇構成のもう1つの要素である「観客」の領域が拡大している。ただし、ここまでの検証で確認してきたように、ピランデッロは実際の観客の鏡像として機能する偽の〈観客〉や〈劇評家〉、さらには〈当事者〉といった「装置」を導入して、観客領域を偽装している。この偽装された観客領域の内側で、観客は「異なるレベルの複数の現実」を意識することになり、常に自分が属している現実のレベルとの距離感を測ることになるのである<sup>7</sup>。

<sup>7</sup> ここまで、あくまでもピランデッロの意図や構想に従う形で分析を進めてきたが、この構図が実際の観客にも同じように機能したかは疑問である。例えば、劇場の廊下に偽装されているとはいえ、

## 2.4 〈当事者〉の「劇作家・俳優」への憤慨 ——芸術と人生の関係性

次に偽装された観客領域から「劇作家」や「俳優」へ向けられる感情の動きを追うことにしよう。交声幕間劇に登場する〈当事者〉は、舞台上で「自らの苦悩を衆人の下に晒し、現実においては決して言わなかった台詞を吐かせ、行おうなどとは思ってもしなかった行為をさせている」(MN<sup>3</sup> 2007: 402)として「劇作家」や「俳優」を激しく非難する。もし観客が〈当事者〉を自らと同じ現実レベルに属する鏡像と認識するならば、それは芸術の虚構が実人生に対して行う横暴への憤慨と言えるだろう。またそこには実存的な不安も窺える。芸術が実人生を圧迫し、支配してしまうのではないかという恐れである。現に〈当事者〉は舞台上の「俳優」の声や仕草に自分自身を見出し、「俳優」の台詞や行為を自分たちが繰り返してしまうのではないかと極度に怯えているように見える。そして実際に交声幕間劇のラストシーンでは、演劇という芸術の媒介を通して初めて、〈当事者〉が自らの真実にたどり着いたことが明らかにされるのである。まさに人生が芸術を模倣する<sup>8</sup>という皮肉な状況が描出されているといえる。

## 2.5 〈当事者〉の〈観客〉への憤慨 ——人生における他人の乱暴な干渉

再び偽装された観客領域の内側へと戻すが、〈当事者〉は舞台上の芸術に好意的な評価を下す〈観客〉に対しても、その胸ぐらをつかみ、「あなたはこんなことが許されるとでも言うのか」(MN<sup>3</sup> 2007: 402)と怒りを露わにする。これも観客が〈当事者〉や〈観客〉を自らと同じ現実レベルに属する鏡像と認識するならばという留保付きであるが、それは「人生における他人の乱暴な干渉」を告発したものである。実際ピランデッロは『各人各様』執筆の約1年前、*Il Messaggero*紙上でのインタビュー<sup>9</sup>において興味深い発言をしている。

…そうだ、私の新しい戯曲『裸のものに服を着せる』のある時点で、すなわち第1幕と第2幕の間と、同様に第2幕と第3幕の間にも休憩の代わりに、まさにコーラスの機能を果たすという意味において「交声幕間劇」とも呼べるような幕間劇を置くつもりなんだ。…(略)…私たちの各々の人生における他人の乱暴な干渉は、考えてみれば恐ろしいものだ。誰も自分自身の人生を思いのままにできない…(略)…しかし、劇場の作品も同じではないか、舞台上で展開するドラマについても同じことが言えるのではないか？幕が降りるや否や、平土間席では無関係な他人や批評家連中が優位に立って登場人物を

---

常に舞台上にいる〈観客〉や〈当事者〉を、観客が自らと同じ現実のレベルにいる鏡像として認識することがあり得たであろうか。また、Gardair (1977: 115) は「初演」という状況に多くを依拠したこうしたピランデッロの構想を「構造的なベテン *truffa strutturale*」であると指弾している。

<sup>8</sup> オスカーワイルドの『ドリアングレイの肖像』以来、生身の人間と芸術作品の相関は変わってきたといえよう。人間の営みの模倣としての芸術ではなく、自律的な芸術が生身の人間に影響を及ぼすという現象が顕在化してきた。ピランデッロ自身 *Diana e la Tuda* (『ディアナとトゥーダ』1927年)でも彫刻作品と生身の人間のあいだで同様の現象を取り上げている。

<sup>9</sup> 記事のタイトルは *Una prova dell' Enrico IV* (『エンリーコ4世の稽古』)、1922年2月21日付。インタビューは Umberto Fracchia。

奪い取り、彼らについて議論し彼らの存在を歪めてしまう。芸術作品の統一性を解体し、連中の気に入るようにそれを粉碎する。意見を変え、それを転倒させるのだ。私の交声幕間劇においては、観客が私のドラマに対して行う生体解剖の「過程」を、まさに私自身の手で再現してみるつもりだ。  
(Pupo 2002: 147)

インタビューの中では *Vestire gli ignudi* (『裸のものに服を着せる』1923年初版) に向けた構想であると語っているが、結果としてこの「交声幕間劇」の着想は、ほとんどそのままの形で『各人各様』に活かされることになった。ピランデッロはここで「交声幕間劇」の目的が「人生における他人の乱暴な干渉」の告発にあることを明らかにしているが、興味深いのはインタビューの後段である。人生における他人の乱暴な干渉と、観客が劇作家ピランデッロのドラマに対して行う生体解剖(無責任な批評)とを同一視しているのである。〈当事者〉による〈観客〉への憤慨は、実は劇作家ピランデッロによる観客批判でもあったのである。

### 第3章 『今宵は即興で演じます』

#### 構成

演出家のヒンクス氏が舞台に登場し、今宵は台本を排し即興でドラマを上演すると観客に告げ、出演する俳優を紹介するところから劇は始まる。役名ではなく、芸名で舞台上に迎え入れられた俳優たちは、その時点から一様に当惑や反発を示す。その後、ヒンクス氏の指示のもとに、断片的・即興的な上演が始まるが、その過程で演出家と俳優との対立はエスカレートし、ついには俳優たちによってヒンクス氏は舞台から追放される。その後、俳優たちは自らの演技法や叙述テキストを頼りに終幕まで上演を続けるが…。

#### 衝突の図式化

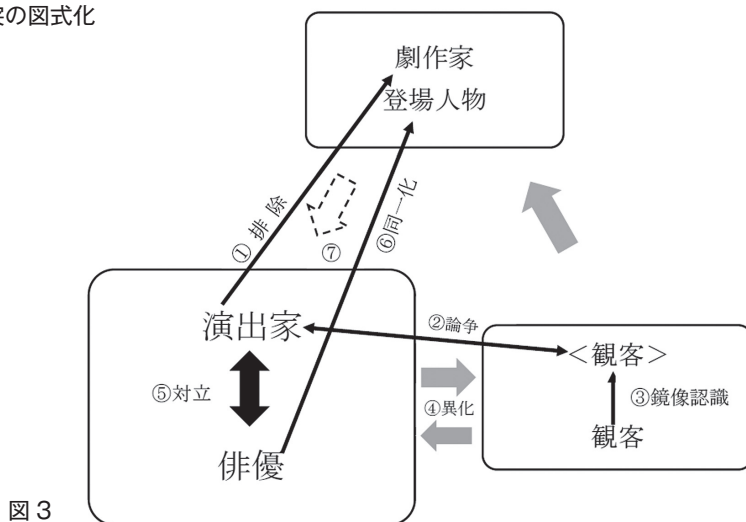


図 3



- ① 演出家ヒンクス氏による劇作家の排除
- ② 演出家ヒンクス氏と〈観客〉との論争
- ③ 自らの鏡像としてとらえる
- ④ 異化効果を与える
- ⑤ 演出家の統制と俳優の反発
- ⑥ 俳優の登場人物への同一化、役を「生きる」
- ⑦ (明示されない) 劇作家・登場人物側からの反撃

### 3. 1 「演出家」による「劇作家」の排除

ピランデッロ自身はこの『即興劇』の衝突する要素として「登場人物と化した俳優たち」(gli Attori divenuti Personaggi)と「演出家」を挙げていたが(MN<sup>2</sup> 1993: 935)、「登場人物と化した」という言葉から推察できるように、『六人』同様この『即興劇』の背後にも「劇作家」の存在が垣間見える。事実、劇は演出家ヒンクス氏の劇作家追放宣言で始まる。

この数枚の紙が私の使える材料の全部です。ほとんど何も書いてありません。ちょっとした物語の筋と台詞がほんの少し、ここかしこにあるだけです。…(略)…私は彼(=作者)を排除しました(l'ho eliminato)。彼の名前はポスターにも現れません。

(MN<sup>4</sup> 2007: 302-303)

カノヴァッチョを振りかざし、劇作家の台詞による支配をうけないことを高らかに宣言したヒンクス氏は、続いて客席に配置された〈観客〉<sup>10</sup>と「劇はどの時点から始まるのか」そして「演劇は劇作家のものか、あるいは演出家のものか」という2点をめぐって論争を繰り広げる。そこでは、ヒンクス氏は上演芸術としての演劇が完全に「演出家」のものであることを主張する。

責任を負うべきは私一人です。…(略)…何故ならば劇場には作家の作品はもうないのです。…(略)…私がそこから創り出すことになる舞台創造があるだけで、それは私だけのものです。…(略)…詩人が自分の芸術作品を永遠に不変の形に定着させることで、解放を見出した、静謐に到達したと信じたとしても、それは幻想にすぎません。彼は単にその作品を生かすのを止めただけです。…(略)…もし芸術作品が生き延びるとすれば、それはひとえに我々がその定着した形式から、それをまだ動かすことができるからなのです。

(MN<sup>4</sup> 2007: 303-306)

『即興劇』執筆当時(1928-29年)ピランデッロが依然としてその影響下にあった「流

---

<sup>10</sup>「交声幕間劇」において舞台上にしか現れなかった『各人各様』の〈観客〉と比べ、平土間席やボックス席、栈敷席で実際の観客と空間を共有していた『即興劇』の〈観客〉のほうが、同じ現実レベルにいる鏡像として、より機能したと思われる。

動的な生とそれを固定化する形式との相克」というティルゲルのピランデッロ解釈<sup>11</sup>を援用しながら、ヒンクフス氏は「演出家」の優位性を主張するのであるが、ここで注目すべきは「舞台創造」(la creazione scenica)という言葉である。序章において引用したように、『六人』を書く以前の「劇作家」ピランデッロは、「演出家」や「俳優」が創り出す劇場での上演をドラマの「舞台上の翻訳」(la traduzione scenica)と捉えていたはずである。ここにおいて、「演出家」は観客に対して自らの創造性を謳うのである。

### 3.2 「演出家」の統制と「俳優」の反発

舞台上で全権を握る創造主としてふるまう「演出家」ヒンクフス氏は、「俳優」に対しても専制的な態度を示し統制を取ろうとする。

私は皆様方のために愉快的芝居を創ることができたと信じております。もっとも、すべての場面が、その全体においても個々の細部においても、私がそれらを準備したときに用いた慎重な配慮を持って進行し、また俳優が私の信頼に完全に応えてくれるということが条件ですが。(MN<sup>d</sup> 2007: 308)

即興劇と言いながらも、「俳優」が役柄から自発的に引き出した所作を制限し、自らのプランの管理下に置こうとするのである。こうしたヒンクフス氏に対し、「俳優」たちは「私はあなたの操り人形ではない」(MN<sup>d</sup> 2007: 311)、「場面が制限されていたり、あらかじめ動きが決められていたりすると窮屈で動けなくなる」(MN<sup>d</sup> 2007: 313)と一様に反発する。こうした反発は、とりわけ「俳優」の登場人物への入り方に対するヒンクフス氏の無理解に起因しているように思われる。自己の意識をもって登場人物と対峙し、その人生を生きることから自発的に出てくる感情や動きをそのまま表現しようとする俳優たちに対して、ヒンクフス氏は役名ではなく芸名で呼んで指示を出したり、登場人物への同一化に必要なイニシエーションの過程を省略したりと干渉を重ねていく。こうして登場人物への同一化を志向する「俳優」と自らの演出プランに拘泥する「演出家」との衝突はエスカレートし、ヒンクフス氏は俳優たちによって、ついに舞台上から追放されることになるのである。

### 3.3 「俳優」の「劇作家」への接近 —— 叙述テキストの必要性

ヒンクフス氏を舞台上から追放する主因となったのは「俳優」の登場人物への同一化であったが、これを「俳優」の「劇作家」への接近と考えることはできないだろう

---

<sup>11</sup> Adriano Tilgher は『現代演劇研究』の中で「ピランデッロの芸術に暗に含まれている哲学はすべて、生と形式という基本的な二元論の周りを回っている。すなわち、絶えず動いて流れていて、あらゆる形式を嫌悪しながらもひとつの形式の中に降り、降りないわけにはいかない『生』と、生を限定し、生に硬直した明確な境界を与えることにより、その落ち着きのない躍動を凍らし殺してしまう『形式』との二元論である」(Tilgher: 262)と批評しており、ピランデッロ自身も Tilgher によって公式化されたこの解釈を通して自らの作品の思想を再確認することになる。

か。『六人』においても確認したように、「登場人物」とは、その性格や思想も含めて「劇作家」が想像物を忠実に具現化した存在である。「俳優」が個を犠牲にして「登場人物」に同一化することは、戯曲の領域への侵入にはかならない。実際、「俳優たち」はヒンクフス氏を追放する直前に「演じるべき役」(le parti da recitare)を、そして「1幕1幕、1場面1場面、1言1言書かれた台詞」(atto per atto, scena per scena, le battute scritte, parola per parola)を要求するのである(MN<sup>d</sup> 2007: 373)。また、ヒンクフス氏を追放した後、「俳優たち」が自分たちの力だけで上演を再開する際に頼りとするのが、テキストのナレーションである。主演女優が扮装しながら登場人物へと同一化していく過程を促進するのが、母親役の性格女優による物語の朗読なのである。「演出家」ヒンクフス氏が排除したはずの「劇作家」による叙述テキストに回帰していることになる。これは第1章で指摘した『六人』におけるプロンプターから速記者への役割変更と対照的である。ピランデッロはこの『即興劇』における衝突の要素として「登場人物と化した俳優たち」と「演出家」を挙げていたが、そこには「劇作家」からの「演出家」への反撃も潜在していたのである。

そして、この劇ではまさに「演出家」と「劇作家」の勢力争いが最終シーンまで続くことになる。書かれた台詞や「劇作家」が必要だと訴える「俳優」に対し、ヒンクフス氏は次のように答えて劇は終幕を迎えるのである。

初版 (1930)

IL DOTTOR HINKFUSS: No! L'autore no, qua! Le sue parti scritte, sì, va bene, perché riabbiano vita da noi per un momento ...

ヒンクフス氏：ダメだ！ 劇作家は要らない、ここには！ 彼によって書かれた台詞なら、ああ、結構だろう。我々のもとの一瞬の間でも生命を吹き込んでやるために… (略) … (MN<sup>d</sup> 2007: 1027)

決定版 (1933)

IL DOTTOR HINKFUSS: No, l'autore no! Le parti scritte, sì, se mai, perché riabbiano vita da noi, per un momento ...

ヒンクフス氏：ダメだ、劇作家は要らない！ 書かれた台詞なら、ああ、必要があれば(se mai)、我々のもとの一瞬の間でも生命を吹き込んでやるために… (略) … (MN<sup>d</sup> 2007: 396)

「劇中劇三部作」の中でも、この『即興劇』は初版と決定版との間の異同が少ないのであるが、ヒンクフス氏の最後の台詞に関しては、両者の間でニュアンスが若干変化している。変更箇所は2点である。「劇作家は要らない」と言った後の「ここには」(qua)という副詞の削除と、書かれた台詞であればあっても構わないというニュアンスを伝える際の「結構だろう」(va bene)から「必要があれば」(se mai)への表現の変更である。初版においてヒンクフス氏が拒否していたものは劇作家の上演への立ち会いだけであったが、決定版においては劇的行為における劇作家の必要性自体が否定され、劇作家によって書かれた叙述テキストでさえもその必要性はトーンダウン

していると解釈できる。劇作家ピランデッロは、この『即興劇』において「演出家」の方へ歩み寄りを見せているのだろうか。

## おわりに

本稿では、ピランデッロが1933年に初めて「劇中劇三部作」という表題の下に『六人』、『各人各様』、『即興劇』をまとめて刊行したという事実から出発して、その際に付した「序言」を手掛かりに、各作品の中核にある「演劇を構成する諸要素の衝突」という状況を可能な限り図式化して分析することで、上記の3作品を「劇中劇三部作」としてまとめた意図を検証した。結論から先に言えば、そこには劇作家ピランデッロの演出家や俳優、そして観客に対する異議申し立てがあったように思われる。

「劇中劇三部作」の第1作目である『六人』を執筆する時点では、演出家や俳優によって舞台上でなされる上演に対して強い不信感を持っており、自らの分身である「登場人物」を敢えて両者と対峙させることによって、「上演のエクリチュールによる叙述の代替可能性」を否定して見せた。続く2作目の『各人各様』においては、観客にとって鏡像として機能する偽の〈観客〉や〈劇評家〉、〈当事者〉という装置を導入することによって、観客の現実認識の変わりやすさを揶揄するとともに、観客が作品に対して行う無責任で乱暴な干渉を告発していた。そして3作目の『即興劇』においては、当時台頭しつつあった近代的な「演出家」の役割や技量を認識しながらも、俳優を仲間に引き入れて、書かれた台詞のそして劇作家の必要性を擁護したのである。

ただし、『六人』を発表してから、「劇中劇三部作」として3作品をまとめるまでの約10年間に、ピランデッロの「俳優」や「演出家」に関する認識は相当好転しているように思われる。その背景には、1923年の「コメディ・デ・シャンゼリゼ」におけるジョルジュ・ピトエフの荷物用エレベーターを用いた『六人』の演出をはじめ、20年代後半のドイツにおける最先端の演出体験や1925年から約3年間「ローマ芸術座」を率いて国内外を巡業した座長体験などがあるだろう。また、イタリアにおいて「演出」(regia)や「演出家」(regista)という言葉が使われるようになったのが、「劇中劇三部作」を刊行する直前の1931年、32年であったという事実も興味深い。演劇を構成する本質的な要素として「劇作家」や「観客」と並んで「俳優」や「演出家」の価値を認めるようになったからこそ、それらを平等な立場で衝突させる「劇中劇三部作」という枠組みの構想ができたと思われるのである。

## 文献一覧

### 【テキスト】

Luigi Pirandello

MN2 *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, «I Meridiani», Mondadori, Milano, 1993.

MN3 *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. III, «I Meridiani», Mondadori,

- Milano, 2007.
- MN4 *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. IV, «I Meridiani», Mondadori, Milano, 2007.
- SPSV *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo vecchio-Musti, «I classici contemporanei italiani», Mondadori, Milano, 1993.

【引用参考文献】

- Dort B.  
1986 *Une écriture de la représentation*, in «Théâtre en Europe», 10, 18-21.
- Pupo I. (a cura di)  
2002 *Interviste a Pirandello «Parole da dire, uomo, aglia altri uomini»*, Rubettino, Soveria Mannelli, 147, 214.
- Tilgher A.  
1928 *Studi sul teatro contemporaneo*, Scienze e Lettere, Roma, 262.
- Tinterri A.  
1986 *Le prime messinscene di “Questa sera si recita a soggetto”* in *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 133.

\* 本稿は平成26～28年度科学研究費補助金基盤研究（C）「近現代イタリア演劇における演出の成立過程の研究」（課題番号：26370385）による成果の一部である。